Source : Dominique Païni, *Conserver, montrer* (1992)
© édition Yellow Now, coll. « De parti pris », 1992, p. 29-36

DE LA PROGRAMMATION CONSIDÉRÉE COMME UNE PÉDAGOGIE

La sauvegarde matérielle des films — tous ces efforts humains et financiers, ces énergies considérables partout mobilisées pour les prémunir de la destruction — pour indispensable qu'elle soit, ne saurait suffire, car il est une autre conservation, *spirituelle* disait Langlois, qui passe par une muséographie cinématographique inédite que représente pour une part la programmation, notion probablement plus spécifique à l'art cinématographique qu'à tout autre art. Après tout, une programmation n'est-elle pas aussi une mise bout à bout de plans ou de séquences à visées dramaturgiques ? Programmer, c'est *montrer*. Comme l'avait conçu Langlois, la programmation avait cette finalité : dramatiser non pas un récit filmique mais l'histoire du cinéma ; et l'on peut supposer qu'il portait le projet conscient, même s'il ne devait pas s'incarner dans des textes intangibles, d'une histoire qui n'aurait pas adopté les conceptions linéaires et chronologiques de la muséographie classique. On distinguera d'ailleurs bien « son musée », constitué d'une collection d'objets fétichisés, de la salle de projection où s'est donné à voir sa véritable conception muséographique, hélas trop souvent réduite à une « chosologie », à la seule recherche et accumulation de copies, d'objets, de photos et de documents divers. Pour Langlois, au-delà du matériel, la recherche était d'abord celle des relations poétiques et esthétiques des œuvres cinématographiques entre elles. Ce sont aussi ces relations qu'il aura su conserver. Ses programmations n'étaient pas toujours assurées par la possession matérielle des copies. C'est dire son importance comme « conservateur » d'un musée imaginaire du cinéma, caractérisé par cette passion et cette manière dramaturgique de « donner à voir », qui mêle les thèmes, les styles, les écoles, les époques, les personnalités, les rapprochements brutaux à la manière du montage d'Eisenstein. Il évitait ainsi l'écueil qui guette l'activité muséographique lorsqu'elle se résume aux finalités d'un catalogue. Pour définir un musée-cinémathèque et décrire sa mission, il faut réaffirmer l'indépendance absolue de la sauvegarde — conservation matérielle des films — par rapport à la programmation, qui, elle, découle de la valeur artistique des œuvres. Le rôle du Musée du Louvre réside autant dans la conservation d'un ensemble incomparable de tableaux de Nicolas Poussin que dans la hiérarchie artistique qu'il fait apparaître par son accrochage aux côtés d'un de ses contemporains comme La Hyre. Si nous devons regretter d'avoir perdu des films essentiels pour la connaissance exhaustive des étapes de l'histoire du cinéma, nous devrions en revanche nous féliciter du génie d'un Langlois qui démontra comment Murnau et Lang « dépassent » Lupu Pick et Wegener, ou qui insista sur l'importance cinématographique d'un Max Reinhardt dont pourtant on possède si peu de traces spécifiquement filmiques. Certains sculpteurs de l'Antiquité ne figurent-ils pas parmi les plus grands dans la mémoire artistique humaine, alors même que nous ne possédons quasiment plus rien de leur production ? Un musée-cinémathèque est avant tout une *formation du regard* et une *faculté de bien choisir*. Il ne doit pas devenir exclusivement une médiathèque de consultation, un inventaire de films, un catalogue. Sa mission est aussi de proposer des hiérarchies dans l'histoire du cinéma que le temps et l'évolution du goût ou de la recherche se chargeront d'inverser ou d'annuler. Le passage de l'ère des cinémathèques à celle des musées du cinéma, c'est le passage de la phase primitive des *accumulations* et des *inventaires* à celle des *confrontations* et des *évaluations*.

L'enjeu est ici plus important qu'il n'y paraît tant il faut rattraper le temps consacré prioritairement à la connaissance des collections et à leur sauvegarde. Mais ce rattrapage « scientifique » peut conduire à des dérives irréversibles ou difficilement rectifiables. Que seront les archives cinématographiques, si elles ne sont pas conçues dès aujourd'hui comme des musées, alors qu'elles auront par ailleurs une connaissance précise du moindre centimètre de pellicule ? Elles ne seront que médiathèques, ou vidéothèques, ne distinguant plus la consultation de la programmation. L'*emprunt parcellaire* remplacera le *culte* de jadis alors que le musée aurait dû mettre en œuvre une culture, par une programmation qui montre, compare et « pense ». Car l'histoire du cinéma, comme celle des autres arts, « pour acquérir ses propres dimensions », nécessite une « signification métaphysique » qui provient de la rencontre particulière entre le film et le visiteur-spectateur. Cette rencontre ne peut être que le résultat de la programmation visant « une sorte d'histoire par contact, qui peut-être ne sort pas des limites d'une personne et qui pourtant doit tout à la fréquentation des autres [1]... »

La mémoire ! Ce mot, devenu tellement commun et empreint de culpabilité lorsqu'il est associé à celui de cinéma, ne résulte pas seulement de la conservation matérielle des oeuvres-films. Il est aussi la conséquence de l'activité d'une institution dont le dispositif éducatif crée un espace où s'approprier de la pensée au contact d'un art qui conjugue exceptionnellement le discours et la vision, des signes abstraits et la sollicitation des sens. Un art qui appelle le musée au-delà du seul inventaire consultable, qui appelle à dépasser, une bonne fois pour toutes, la « chosothèque ». Programmer, c'est écrire, d'une façon singulière, avec les œuvres des autres, c'est entreprendre un procès de connaissance du cinéma qui fasse « parler les films » plutôt que de « parler du cinéma ». Programmer relèverait ainsi qu'une « activité critique subjective et systématisée, c'est-à-dire cultivée, soumise à des contraintes immenses, issue elle-même des symboles de l'oeuvre ». Ainsi, l'approche de l'objet cinématographique l'emporterait en vérité sur une « objectivité inculte, aveugle sur elle-même et s'abritant derrière la lettre comme derrière une nature [2]. »

C'est dire combien cette notion de programmation relève d'une pratique qui doit conjuguer connaissance objective des œuvres et approche subjective et lyrique, pour participer aux conditions d'une histoire de l'art cinématographique différente de la morne succession de monographies de cinéastes.

Au Conservatoire d'Art cinématographique de Montréal, en 1978, Jean-Luc Godard expérimenta une programmation héritière en droite ligne du travail entrepris par Langlois lui-même quelques années auparavant : « … en montrant des films, je voudrais raconter l'histoire du cinéma, pas seulement d'une manière chronologique, mais d'une manière archéologique ou biologique. Essayer de montrer comment se sont faits des mouvements, de même qu'en peinture, on pourrait raconter l'histoire, comment s'est créée la perspective par exemple… Il doit y avoir des couches géologiques, des glissements de terrains culturels, et pour faire ça effectivement il faut des moyens de vision et des moyens d'analyse bien adaptés… le montage, les gens ne savent pas ce que c'est… c'est mettre en rapport les choses et faire que les gens voient les choses, c'est ça que j'appelle du montage, simplement un rapprochement… la géologie et la géographie, c'est contenu à mon avis dans l'histoire du cinéma et ça reste invisible. Il faut, dit-on, ne pas le montrer. Et je pense que je vais passer le reste justement de ma vie ou de mon travail dans le cinéma à essayer de le voir et d'abord de le voir pour moi-même [3]. »

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *l'Oeil et l'Esprit*, Editions Gallimard, 1964.
2 Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Editions du Seuil, 1975.
3 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable Histoire du cinéma*, Editions Albatros, 1980.